LA POÉTICA DE LA OBRA ABIERTA Y EL LECTOR CÓMPLICE



JORGE MARIO OCHOA
Filósofo, Profesor Catedrático
Departamento de Ciencias Humanas
Universidad Autónoma de Manizales
Profesor Universidad de Caldas

Si el universo en tiempos de Newton era un libro cuyos caracteres debían ser descifrados, en tiempos de Einstein ese mismo libro tiene variaciones en su lectura de acuerdo con la ubicación del sujeto en la línea espacio- temporal que haya recorrido en el universo. En otras palabras, ya no sólo leemos el libro, sino que además, cada quién lo lee e interpreta en un orden completamente diferente.

Si a dicha lectura le agregáramos algunos elementos de la física cuántica, diríamos que el libro del universo es también discontinuo e indeterminado en su dinámica y poliédrico en su forma.

La filosofía, por su parte, no ha sido menos radical en su crítica a la univocidad y a la secuencialidad con las que era leído el mundo desde el iluminismo, puesto que la ambigüedad es ya, más que un defecto, una condición esencial de la naturaleza humana. El conocimiento que tenemos del mundo obedece nada más que a la orientación que le hemos dado a nuestra percepción, pero es tan sólo una entre otras posibilidades de percibir. Si no podemos acercarnos al objeto más que desde una perspectiva o una serie de las mismas, no podremos asegurar cuál es la mirada correcta, ni tampoco que la suma de perspectivas, por lo demás inagotable, sea criterio de verdad.

Umberto Eco ha visto en algunas tendencias estéticas de esta mitad de siglo, una suerte de metáfora epistemológica de la nueva estructura del universo, descrita por la ciencia. A este anhelo de captar la forma del mundo en el arte, Eco le ha dado el nombre de Obra Abierta, y a su lectura dinámica Obra en Movimiento. (ECO, Umberto. Obra Abierta. Ed. Planeta. 1985.)

Eco había empezado por observar dicha tendencia en algunas posturas musicales contemporáneas, donde, en algunos casos, el intérprete no sólo recrea con su sensibilidad la composición, sino que además debe intervenir en ella, improvisando sobre las notas e instrucciones recibidas. En otros casos el compositor entrega una estructura combinatoria que debe ser montada libremente por el ejecutante. El público mismo podría armar su propia pieza a partir de un cierto número de secciones grabadas que el autor le entrega como un campo de posibilidades que puede organizarse de manera diferente.

Estas obras son abiertas en cuanto establecen una nueva relación entre obra e intérprete.

Si bien es cierto toda obra es en sí misma abierta, pues está en posibilidad de ser interpretada de mil maneras de acuerdo con la perspectiva de goce del usuario, éstas, a las que ahora se les llama abiertas, lo son en un sentido menos metafórico. Son obras inacabadas que se entregan de la misma manera que las piezas de un armotodo o de un modelo para armar, pero sin precisar la forma última del modelo.

Aunque esta idea no es del todo nueva, puesto que como señala el mismo Eco, ya desde Platón, pasando por la estética medieval hasta el barroco, se encuentran algunas manifestaciones incipientes de ella, es sólo desde el simbolismo que la intuición original empieza a cobrar la forma de una idea ordenada.

Con el simbolismo surge la poética de la sugerencia o de la ambigüedad: el poeta debe evitar que el sentido de su obra se imponga de un solo golpe. Es preciso que el significado sea indefinido, que sugiera en lugar de decir. El poema sólo se realizará con el aporte de la imaginación o de la sensibilidad del lector, quien se convierte así en una especie de caja de resonancia del poema.

El Ulysses y el Finnegans Wake del escritor irlandés James Joyce, escritos ambos en la primera mitad de este siglo, serán los dos modelos más elaborados de la nueva poética: La concepción del Ulysses es análoga a la de una ciudad, cuyo recorrido puede iniciarse desde cualquier punto y por caminos diversos y su trayecto es paralelo o simultáneo con el de otros trayectos posibles. El modelo de Finnegans Wake es el cosmos einsteniano: finito pero ilimitado. Cada palabra o acontecimiento está en una relación virtual con las demás, y de la variante semántica elegida depende la lectura posterior. El sentido de la obra es tan rico y complejo (y al parecer tan caótico) como el universo. El lector se coloca en una red de relaciones inagotables y escoge él mismo sus grados de acercamiento, sus referencias, sus puntos de contacto: es de él la responsabilidad de crear sus propias escalas y de hacer multiplicar, extender y dinamizar sus propios instrumentos de asimilación.

La poética de la obra abierta puede tener también a veces una función pedagógica, además de su valor estético, como sucede en el teatro de Bertold Brecht, en donde la situación problemática escenificada queda en un punto de irresolución o de ambigüedad que el espectador mismo debe resolver.

En la obra abierta cabe a su vez una subcategoría, a la cual, por su capacidad de asumir formas imprevistas, Eco le ha dado el nombre de Obra en Movimiento; ésta se manifiesta principalmente en las artes plásticas y en el diseño industrial. En las artes plásticas se representa mediante objetos móviles que pueden recombinarse ante los ojos del usuario como en una especie de calidoscopio, de manera que aparezcan siempre como objetos enteramente nuevos. Los objetos modulares que permiten la adaptación al espacio o a los gustos del consumidor, son ejemplos de Obra en Movimiento en el diseño industrial.

En la literatura existe un modelo de esta poética en El Libro planeado por Mallarmé en fascículos independientes, móviles e intercambiables, que al reagruparse tendrían un sentido diferente pero siempre coherente y completo, develando de esa manera el sentido poliédrico de lo absoluto.

Curiosamente el libro más paradigmático de la obra en movimiento, se publica casi al mismo tiempo de formulada la nueva poética. Esto quiere decir que teoría y obra se escriben de manera simultánea. Estamos hablando de Rayuela, la novela del escritor argentino Julio Cortázar, publicada en 1963, un año después de que apareciera el libro de Eco en Italia. A diferencia de las obras anteriormente mencionadas, incluyendo las de Joyce, Rayuela, aparte de contar una historia propone al lector, desde el interior mismo de la novela, las múltiples formas de entrar en ella y las reglas de juego entre ambos, autor y lector.

> *"Porque Rayuela se escribe como la novela de cada lector, porque representa la toma de conciencia de una psiquis profunda, se espera del lector que sea algo más que un espectador pasivo. El escenario desaparece (la novela en su escritura tradicional de libro-rollo), espectadores y autores se mezclan (el lector*

deviene copartícipe) y la obra la hacen por igual actores y espectadores. Por eso Rayuela hace del lector su verdadero personaje. (ALAZRAKI, Jaime. Prólogo de Rayuela. Ed Ayacucho. Caracas, 1980. pg LX).

Pero sólo el lector que está dispuesto a develar las escrituras ocultas en la trama superficial de la novela.

"El lector pasivo («que por lo demás no pasará de las primeras páginas») terminará la novela en el capítulo 56 y la leerá como se leían las viejas novelas; solamente el lector- cómplice, el lector-personaje, convertirá la novela de Horacio Olveira en su propia novela y encontrará ese rumbo segundo (de la obra) interpolado en el primero, que lo define y lo transforma en el verdadero personaje. (Ibid.)

El planteamiento de Cortázar, aunque paralelo y convergente con el de Eco acerca del carácter abierto de la obra, hace un mayor énfasis, y no sólo en Rayuela, sobre la importancia del lector en la construcción misma del texto. El lector como cómplice es más que un simple espectador o testigo, o incluso intérprete de la narración… si él mismo no logra involucrarse en ella, si no alcanza a sentirse traspasado por esa otra realidad, la lectura quedará a medio camino, en alguna de las esferas tradicionales del lector-hembra, ya sea esta la esfera del placer, del conocimiento o de la información. En otras palabras, si el lector era hasta entonces una categoría mas o menos abstracta para el autor, ahora cobra la importancia de un interlocutor o del personaje oculto pero concreto de la obra, en quien el relato se realiza. Para que la obra sea efectiva es necesario que la comunicación se dé en los dos sentidos: autor-lector y viceversa. Si la relación falla, sea porque el autor es incapaz de escarbar la realidad cotidiana, cómoda y programada del lector, o porque este último no quiso sacrificar su último refugio, la comunicación será apenas un artificio y la obra simple literatura en el sentido más despectivo del término.

Hoy podrá parecernos demasiado radical esta propuesta acerca del lector cómplice, formulada hace ya más de tres décadas; pero cabe aclarar que no es una posición aislada o caprichosa, ni una moda, ni siquiera una aspiración exclusiva de la literatura o el arte. Ya nos ha dicho Umberto Eco que las estéticas y las poéticas surgen de acuerdo con una imagen del mundo, con las ideas sobre la estructura del universo elaboradas por la ciencia, y con las ideas sobre el conocimiento de la realidad elaboradas por la filosofía.

De tal forma que si la poética funciona como metáfora epistemológica de la ciencia y la filosofía, las teorías acerca de la lectura y la relación autor-lector, propuestas desde la literatura y el arte, se con-



vierten en claves de otras lecturas.

En 1887, en el último aforismo del prólogo a la Genealogia de la Moral, decia Federico Nietzsche:

> *"Si este criterio resulta incomprensible para alguien y llega mal a sus oídos, la culpa, según pienso, no reside necesariamente en mí . . . En lo que se refiere a mi Zaratustra, por ejemplo, yo no considero conocedor del mismo a nadie a quien cada una de sus palabras no le haya unas veces herido a fondo y, otras, encantado también a fondo; sólo entonces le es lícito, en efecto, gozar el privilegio de participar con respeto en el elemento alciónico de que aquella obra nació, en su luminosidad, lejanía, amplitud y certeza, solares . . .*
>
> *Desde luego, para practicar de este modo la lectura como arte se necesita ante todo, una cosa que es precisamente hoy en día la más olvidada . . . una cosa para la cual se ha de ser casi vaca y, en todo caso, no «hombre moderno»: rumiar.* (NIETZSCHE, Friedrich. *La Genealogía de la moral. Ed Alianza. Madrid, 1994. pg26)*

